Journal of Modern Literature in Chinese 現代中文文學學報

Volume 5
Issue 1 *Vol. 5.1 五卷一期 (2001)*

Article 4

7-1-2001

島上愛與死 : 現代主義、台灣、施明正

Der Wei, David WANG
Columbia University, United States

Follow this and additional works at: https://commons.ln.edu.hk/jmlc

Recommended Citation

王德威 (2001)。島上愛與死 : 現代主義、台灣、施明正。《現代中文文學學報》，5(1)，93-109。

This Article is brought to you for free and open access by the Centre for Humanities Research 人文學科研究中心 at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in Journal of Modern Literature in Chinese 現代中文文學學報 by an authorized editor of Digital Commons @ Lingnan University.

島上愛與死：現代主義、台灣、施明正

王德威

1988年8月22日，詩人、畫家、金石家及小說創作者施明正(1935-1988)因心肺衰竭逝於台北。施明正生前在台灣本土藝文圈內佔有一席之地，但對一般讀者而言，他不能算是知名作家。然而施明正之死卻引起了廣泛注意。原因無他，施的胞弟施明德是彼時台灣最受議論的政治犯。

施明德因為1979年的美麗島事件入獄。到了1988年，島內政治氛圍已大為放鬆；隨著解嚴令下，多數與此事件有關的政治犯均已獲得假釋，而施仍然身陷囹圄。[1]為了抗議司法不公，這年四月施明德開始長期絕食，從監獄到醫院，成為又一椿肉身受難事件。與此同時，施明正也進行了他自己的絕食行動。四個月後，施明正悄然而逝，施明德反而活了下來，而且終於獲得開釋(黃1997: 317-25)。

施明正到底為何而死？對他的友人及台灣自決運動的支持者而言，他是一位殉道者。更有評者直截了當的指稱施為了聲援乃弟所受的政治迫害，才不惜以死明志 (黃1997: 317)。有鑒於施家在台灣政治史上的地位，這樣的說法也許言之成理，但如果我們

[1] 有關施明正逝世始末，見邱(2000)。施明德是美麗島事件最後遭到逮捕者，1980年被處無期徒刑。1988年國民黨政府公佈減刑條例，施明德刑期減為十五年。但施認為美麗島事件是政治而非司法案件，必須重審，因此開始絕食抗議。他當時已在台北三軍總醫院戒護就醫，數日後因體力衰竭，被強行灌食。4月22日施明正獲知施明德絕食情形，乃開始跟進聲援。見黃 (1997: 317-25)。

《現代中文文學學報》5.1 (2001年7月): 93-109
© 2002 嶺南大學

過分凸顯施明正的政治烈士姿態，不免陷入“一門忠烈”式的（大中國主義？）樣板，忽略了他所可能代表的複雜意義。

施明正的最愛應不是政治，而是文學藝術。[2]然而他所崛起的五、六十年代台灣，文學藝術怎能與政治畫清界線？更何況他的家庭背景總與政治脫不了關係。年輕時候的施明正風流倜儻，熱愛醇酒、文學、繪畫。他一度引為投契的是現代派的詩人如紀弦、瘂弦等。他們的詩酒往還，曾留下不少佳話 (施1985: 212; 李1985: 4; 〈鼻子的故事中—遭遇〉，施1987:162,170) 。但作為現代詩人後起之秀，施明正不能擺脫他的原罪。1961年他因施明德的叛亂案被株連入獄，一去五年。這五年改變了他的後半生。出獄後的施明正以家傳推拿術營生。他有意與政治保持距離，以至自稱也為施明德稱為“懦夫”(黃1997: 317；施1997:180)；另一方面，他對酒色及藝術的耽溺，只有更變本加厲。如他夫子自道，他奉行的是“魔鬼主義”。

六十年代末期以來，鄉土文學逐漸成為主流。除了寫實主義的形式訴求外，作家與讀者間更分享一種道德的默契。描寫土地，控訴不義，文學反映台灣，盡在於此。由這一角度來看，施明正毋寧是格格不入的。在鄉土文學與國族運動逐漸合流的日子裏，施的特立獨行不免引人好奇：他究竟是“懦夫”還是“魔鬼”？他的後半生是獻身藝術的頹廢，還是陷身政治的浪費？最重要的，他又是懷著什麼樣的動機，一步步走向死亡的終站？

我以為施明正的創作生涯，在極大意義上見證了台灣現代主義的特色與局限。“現代主義在台灣”已是老生常談的話題，但施明正的現象似乎仍有待仔細研究。這一現象一方面凸出了色相的極致追求、主體的焦慮探索、文字美學的不斷試驗，一方面也透露了肉身孤絕的試鍊、政教空間的壓抑、還有歷史逆境中種種不可思議的淚水與笑話。經歷了一生的顛仆，施明正彷彿終於要以自己決定的死亡完成他對現代主義的詮釋。他最重要的小說集

[2] 施明正說：“我不喜歡政治，我從未就文學作品與政治的因素，做過任何比較。我的一生，是註定要成為一個最純粹的文學家”(見〈指導官與我〉，施1997: 195-96)。

標題《島上愛與死》(1983),因此有了寓言意義。島上愛與死,這正是施明正一個人的文學政治。

1. 島上

不妨就從島上談起。現代主義發展的線索繁多,台灣的現代主義其實與島的聯想息息相關。島上不只是作家安身立命的環境,也更是他們創作境況的象徵。美麗之島、孤立之島。偏處海角一隅,台灣面向大陸,總已是那分離的、外沿的、漂移的所在。當中國大歷史在起承轉合的軌道兀自運行時,這座島嶼卻要經歷錯雜的時空網路,不斷改換座標。割讓與回歸,隔絕與流散,成為台灣體現現代性的重要經驗。而從文學史的角度來看,這是否也可成為台灣現代主義意識的先驗命題呢?

回想五十年代的島上文壇。退守台灣的國民黨政權痛定思痛,極力重建國族版圖想像:島是大陸的延伸,也是返回大陸的起點。反共與懷鄉文學正是島與大陸的連鎖媒介。而在寫實主義的大纛下,此岸與彼岸,形式與內容,文學與社會,似乎都有了相互呼應、安頓的位置。然而儘管與大陸近在咫只,島畢竟是被拋擲在政治及文學地理的邊緣;文學反映或指導人生口號再怎麼響亮,擋不住一波波空虛的迴聲 (王1998a: 141-58)。現代主義的乘虛而入,與其說是時代的偶然,倒不如說是不妨如此的選擇。到了六十年代初,現代主義不論褒貶,已成為島上自覺的文化狀態,迥然有別於統治者標榜的藝術符號了。[3]

施明正其生也晚,未必明白他醉心的文學形式,淵源如何。在1949年前的大陸,現代主義也曾引起一陣騷動,根據地是上海——一座在亂世曾被稱為"孤島"的浮華場域 (現代主義在上海的興衰,見Shih 2001)。從上海到台灣,從一座"島"到另一座島,這裏為現代主義引渡的是詩人路易士,或後來的紀弦。[4]

---

[3] 有關台灣現代主義與起的研究極多,可見Chang, 1-3章;柯1995: 85-146;江 1998:121-41。

[4] 有關紀弦作為大陸與台灣現代派詩歌傳承者的討論,見譚(1997: 210-14)。

1956年，紀弦與同好在台灣合組現代詩社，不啻為彼時島上荒蕪的文學另闢蹊徑。相對於感時愛國，模擬再現，一種傲岸自為的風格於焉形成。如其宣言所謂，“橫的移植”取代了“縱的繼承”；“新大陸”有待探險，“處女地”必須開拓；“知性”需要強調，而“詩的純粹性”成為圭臬 (柯1995: 85-146)。

1958年，年輕的施明正與紀弦相識，一見如故。上海來的詩人深為施的才情與酒量所傾倒，曾有名作〈贈明正〉為紀念：

> 橘酒發音e如不是啞的
> 而晚會中要是真都變成了孩子
> 我是ë
> 你是更長的ê
> 而那些e倒了過來
> e世界無聲
> 連一個最起碼的破碎都沒有
> 把那瓶唯一的金門高粱擲出去吧
> 這就是è (引自李1985)

酒後吐真言，最純粹的語言只宜在酒精催化，神思陶醉的時刻發聲。在此刻一切島上的喧囂都化為吟哦，化為聲聲酒嗝的長短調。而無飲不歡的施明正儼然要成為台灣的酒神巴酷斯了。

Bacchus

這ë與ê的世界卻與施明正的背景大相逕庭。施的父親施闊嘴是南台灣的傳奇人物，因國術推拿、中藥與地產投資而致富。他篤信天主教，也是抗日分子，五十歲時因為無嗣而干犯教規，娶了二十歲女子為妾，生下施明正為首的五男一女。施從小錦衣玉食，但家教甚嚴。十六歲以前他是虔誠的天主教徒，十八歲父親去世後，遠離教堂；但如其自述，他對先父及天主的熱望，一生未嘗稍退。[5] 從少年始，施就熱愛文學藝術，托爾斯泰、果戈里、杜斯妥也夫斯基等都是他迷戀的對象 (施1997: 194)，用力之

[5] 有關施明正的家世，可見諸〈遲來的初戀及其聯想〉，(施1997: 150-56)、〈成長〉、〈遭遇〉(施1987: 121-74)。

深，絕似宗教狂熱：“窮我十生，逃也逃不出地深陷於如此迷人的文學藝術酒池那般，樂此不疲”(黃1997: 320)。但相隨而來的罪咎感，也同樣力道十足。

至此我們已看得出施明正所代表的問題癥結。南台灣推拿師的兒子一心與大陸來的詩人唱和；本土的文學赤子急於要在舶來作品中找尋靈感；天主教的動心忍性轉化成對文藝的唯美崇拜；父權和母權的壓制帶來愛恨交織的浪子情結。寫實主義的機器於是軋出了e、ê、ë、è的雜音，沒有了一以貫之的“縱的繼承”，“橫向移植”自行其是。施明正最終要追求的，應是由聲音色彩、線條、及感官的本能震顫所形成的美感表現。套用他1958年散文詩的題目，他要發洩〈獸的苦悶〉(施1985: 208)。但在這一追求的過程中，他卻不得不面對“純粹”美學中的斑斑雜質。更酷烈的是，他即將用自己的生命肉體來檢驗這一衝突的結果。

1961年施明正因涉入施明德的叛亂案，與四弟明雄一起被補，判刑五年。先囚於台北，再移監台東。這五年的牢因株連而起，堪稱無妄之災。[6] 因之帶來的荒謬與恐懼感覺，卻開啟了施明正另外一種藝術向度。當年那顧盼風流的自戀者逐漸加添了自嘲的陰鬱，而詩的“純粹”語言再也說不盡人間的牽扯與變化。在獄中施開始創作小說，處女作〈大衣與我〉在出獄後兩年發表於《台灣文藝》。七十年代以來，施的詩歌與小說創作齊頭並進，但平心而論，後者的成績更為可觀。

施明正的小說大抵可分為兩類，一類帶有強烈自傳懺情色彩，如〈大衣與淚〉、〈白線〉、〈魔鬼的自畫像〉、〈影子的故事〉等；另一類則政治與個人間迂迴糾纏，如〈指導官與我〉、〈渴死者〉、〈喝尿者〉等。這一畫分頗有抽刀斷水之虞；兩者間的交會或矛盾，才是我們注意的焦點。識者每以施明正的小說，反映了他及他那個時代的混沌。的確，施對情欲的懺悔衝動，成就了〈魔鬼的自畫像〉一型作品，而沒有那五年的管訓生涯，他也寫不出像〈渴死者〉或〈喝尿者〉這般驚心動魄的獄中告白。但這只觸及到施作品的一個層面，而且是相當淺顯的層次。尤其解嚴以

[6] 有關施被株連的經過，見施(1987: 214-18)。

後，寶島版的控訴文學大量出現，比血淚、比傷痕，只有較施的作品過之而無不及。在什麼意義下，施明正仍能引起我們的注意？

看施明正那樣的暴露自己的“淫行劣跡”，既自得又焦慮，不由得我們不正視他如何穿梭在情欲的底線，為自己找尋定位。其極致處，他展現了一種耽溺姿態。這使他最私秘的題材，陡然有了審美的距離。另一方面，當他回顧自己的獄中所見所聞，及出獄後的頹唐生活，更讓人震驚所謂的政治迫害，居然在他筆下演繹出荒謬劇場式的故事。自傳與虛構、真與假已是不堪聞問的問題。施所寫出的，毋寧更觸及了生存本質的惶惑與裂變。有關現代主義種種的教科書式定義，從頹廢到叛逆，從疏離到孤絕，從內爍到自剖，似乎都落實到他的字裏行間，他的生命經驗。

六、七十年代台灣現代主義創作者，名家如林，王文興、水晶、七等生、叢甦、李昂、施叔青都有佳作問世。但我們還真找不出像施明正這樣的例子，如此沉浸於自己的經驗，幾至不能自拔，卻又能如此自其中抽離，看透其中的偽裝、孤獨及自虐虐人傾向。施明正與他的題材——他自己——打成一片，寫作成為一場內耗的搏鬥。

試看他的中篇《指導官與我》(1985)。在這篇自名為“心靈殘廢者”的獨白裏，施明正詳述自己六十年代初的文學熱情、服役經驗與艷遇，還有涉入“叛亂案” 後的恐慌、禁錮、與無止境的羞辱。他滾下“恐怖的深淵，變得非常可恥的懦弱、邋遢、屈辱、無能、貪生怕死。”“想到這麼一個可憐無奈的生物，如果還能被叫做人，能說不是造物的異數”(施1987: 180-81) 。痛哉斯言，施明正的後半生儼然就是努力做個人下人。

Dostoevsky

施明正寫自己的卑劣與私欲，充滿杜斯妥也夫斯基(1821-1881)〈地下室手記〉式犬儒姿態。他服役時與一個文工隊女軍官的幽會偷情、“始亂終棄”，赫然演出又一場性即政治的好戲。但那怕他再洋洋自得，國家機器的監督無所不在，終將收服他那放肆的肉體。施的踉蹌入獄，與服役中一位指導官特別有關。“這位蒼白、瘦削、沉默的新長官，冷靜細膩，公而忘私，一步步把我

們的主角逼入死角。更恐怖的是，出獄後他依然長相左右，不時出現在施的生活中。指導官對施瞭若指掌，久而久之，他已化身為施的良知或罪咎感，永遠告解或招供的對象。施的宗教背景在此縈繞不去；伊凡、卡拉馬助夫與宗教審判長的關係有了台灣翻版。

但指導官與施明正半輩子的關係，最終形成一場詭譎的循環。獵人與獵物成了親密的夥伴，他們的追逐逐漸失去了原始的目的，演變為日常生活的儀式。施那裡只寫了個人權迫害的故事(宋1987: 118)，小說中真正觸及的，是一個卡夫卡 (1883-1924) Kafka式《審判》寓言。

這是施明正式的現代主義創作了。他嚮往狂放自在的文學生命，卻總也擺脫不了（宗教的、意識形態的）政治糾纏。政治的迫害如影隨形，但也觸發了他後半輩的風格。他存在的狀況也就是他寫作的狀況，這一狀況自始又是割裂、錯位的。施明正因此走出以往寫實與現代主義二分的窠臼。他不再規規矩矩的控訴、反映什麼。將錯就錯，無可彌補的傷痕被施化為述說現代主義心事的重要符號：斷裂，橫的移植，身體銷磨，意義潰瘍。

我於是想到施明正另一個中篇，《島嶼上的蟹》(1980)。小說記敘施與當年獄中難友入獄前的種種冒險，與入獄後的種種苦難，信筆寫來，彷彿完全不受拘束。施對男性的青春衝動、兄弟情誼，尤其有不能自已的感懷。但他蓬勃的欲望畢竟是沒有出路的。島上的蟹再怎樣橫行，到底還是在島上。而那包圍島嶼的無邊海洋是隔絕、孤立，還是誘惑、許諾？美麗之島、孤立之島，施明正的現代主義，正體現了島上文學政治的矛盾。

2. 愛

施明正的小說與詩一再渲染的是愛欲煎熬。他彷彿總是在力 libido必多的驅使下，盲亂尋找發洩對象。他喜歡為自己營造一種拜倫式藝術家形象，頹廢、陰鬱、好色，令人愛恨交加。同時他知道自己是怯懦、易受傷害的。他的第一篇小說〈大衣與淚〉(1967)

已充滿了這樣的徵候。年輕的主角離開家庭北上投身藝術，深為眼高手低所苦。他決定“先在自己空空蕩蕩的生活裡塗抹各種強烈的色彩。從此他自陷於情欲狂的深淵”(施1997: 5)。老父病逝，他滿懷愧咎回家奔喪，在靈前卻怎樣也擠不出一滴眼淚。直到一個陌生人前來默立致哀，淚流如注，“他輕輕地走向這個人的面前，他這才看清這個瘦子變成一根慢慢在腐蝕融解著的大蠟燭”(施1997:6)。與此同時，年輕的藝術家流下遲來的眼淚。

這篇小說有浪子回家式的宗教母題。但藝術家在父親靈前的慟哭，與其說是良心發現，不如說因為旁觀陌生人的眼淚而觸動。這一中介的過程至為重要：藝術家的心思需要藉一客體來承載抒發，小說因此平添了一層反射的審美向度。而整個敘事又出自藝術家在寒冬深夜的火車上，與一對陌生老夫婦的邂逅。老夫婦讓他想起了父母，半寐半醒之間，往事一一入夢。等他驟然醒來，老夫婦已不見蹤影，他膝上的父親素描已被取走，留下的是一件大衣。

親情、私欲、還有對藝術無邊的狂熱，交織流轉，卻都有所欠缺，由此滋生的悵惘及罪咎瀰漫字裏行間。小說兩次以靈光乍現的物象作為穿插。大衣與淚，兩者於藝術家都是“借來的”、隨機的觸媒，卻牽動了他對人生關係的神秘啟悟。只可意會，不能言傳。這是藝術的靈感，也是神蹟。但啟悟的片刻之後，更多的空虛、怨懟相衍而生。寫作不能完成施與聖寵的契合，只能不斷的點出其間的錯落與因循。

在另一早期短篇〈白線〉(1969)裏，第一人稱的主角騎著本田一五〇奔馳於縱貫公路上，他是要到旅館與離婚的妻子作“告別”幽會。沿著公路上的白線，油門踩得愈快，欲念——痴欲、嫉妒、嗔恨——急速交相而來。“車胎緊緊咬著白線，像我緊緊咬著渴望，也像我的記憶頑固地咬著離婚四年的妻子，那些抹也抹不掉的淫蕩無比的狂歡”(施1997: 9)。我們的主角遲到了，竟發現前妻與另個男人交歡。以後的情節急轉直下，包括了毆打、私刑、糞便、鹽酸，充滿性暴力因素。

施明正的性衝動與性焦慮，莫此為甚。應該強調的是，他如

何使用速度的意象，來說明時間與空間的劇烈轉換，以及人事全非的下場。男女雙方離婚的理由始終未點明，但顯然影射男方五年的牢獄之災。一切的意外發生得太快，而一切的彌補又來得太遲。倒敘、穿插、蒙太奇、內在獨白、自由臆想等種種技巧紛陳。傳統寫實敘述的慣性因而打破，生命及敘事的逆變於焉呈現。在他（幻想的？）大報復後，男主角騎車反向而馳，越騎越快，越想越多，最後轟然一聲："汝汝，要是我沒死，我會讓全世界的女人都妒忌妳，因為我會對妳非常非常好……" (施1997: 2)，敘事的時間與生命的時間一起戛然而止。

在〈我，紅大衣與零零〉(1970) 裏，一場浪漫艷遇轉為不可思議的冒險。依然是第一人稱的我，主角與一個"沒有靈魂的美麗胴體的女人"零零打得火熱，紅大衣是他示愛的禮物。但隨著故事發展，酗酒、性遊戲、黑社會、金錢陰謀、家族鬥爭紛紛出籠，看來沒有大腦的紅大衣女郎竟成了要命的禍水。施的主角以一個玩弄者出場，最後落得成為被玩弄者。 femme fatale

這個頹廢的故事裡，施明正再一次施凸顯了一個自以為是的藝術家，周旋於創作與愛情的賭博中，一無所獲的下場。值得注意的是，日後不斷出現的"魔鬼"形象，在此已經成型。施的角色"性格中魔性遠比神性多了三分之一" (施1997: 61)；他是個"魔鬼似的男人，能動用藝術的魔咒迷惑她，娛樂她，使她得到別的男人無法給他的情趣、刺激、與魅力" (施1997: 69)。然而這個動用魔咒的藝術家自己卻也是著魔者："精力過人，欲望無窮的我，竟無法阻止我自己不斷擴大探索的範圍……我的心不斷地蛻變，不斷的昇騰，無休止的飄泊流浪" (施1997: 69)。醇酒美人只能是這不安的靈魂聊以暫駐的寄託。魔鬼的誘惑最終與沉淪、死亡不能分開。施於是寫道：

從前據說有個人死在詩海裡
也曾有過一個演員扮演羅密歐的
終於刺死自己 (施1997: 99)

六、七十年代之交，正是鄉土文學方興未艾的時刻，金水嬸、甘庚伯、來春姨、青番公充斥文壇。另一方面，以階級論出發的現實主義社會文學，與「中華文化復興運動」的官方論述，也各有各的灘頭(王1998b: 159, 161)。在一片回歸鄉土、擁抱國族的喧囂中，現代主義腹背受敵。而像施明正這樣的人物夾處其中，以懦夫自居，又逕自標榜魔鬼主義，而且身體力行，怎能不引人側目。

為施明正“魔鬼主義”正名的作品首推〈魔鬼的自畫像〉(1970)。這篇小說寫敘事者施明正如何設計將三弟的女友佔為已有，又如何勾引她參與一場性遊戲——他讓自己的好友與女孩也發生關係。女孩墮落了，最後成為酒女。施明正的大男人主義恐怕要倒盡女性主義評者的胃口。然而他有自知之明，劈頭就自命是“魔鬼”。這到底是沾沾自喜的表態，還是充滿罪咎的自嘲，恐怕施心裏也未必有數。但真正的問題是，以他的能耐，他配得上心目中的魔鬼形象麼？

尼采式的“上帝已死”是現代意識的開端之一。以他家庭及個人深厚的宗教背景來看，施明正的自封為魔鬼，不應只是一個台灣作家有樣學樣的姿態。上帝從未在他的作品中死去，但他總也不能，也不願，蒙受神恩的眷顧了。他明白他必須自行了斷層出不窮的欲望、恐懼、與憎恨。藝術創作不能超渡他對存在的惶惑，情欲也失去了傳統（杜斯妥也夫斯基式）小說中的救贖力量。歸根究柢，施明正的魔鬼未必是他自己想像的鉅奸大惡，而更可能是一己虛榮與徒勞的化身。失去了上帝，他其實是沒有作魔鬼的本錢的。一股存在主義式的蒼涼感躍入他的字裡行間。當年台灣的巴酷斯要成為台灣的西西佛斯了。他的詩作尤其顯示這種前不接村、後不接店的難堪處境：[7]

Sisyphus
abjection

不能逃避妖戀正像不能逃避
攻擊
不能逃避陰狠宛如不能逃避

[7] 我當然引用了克里絲多娃的觀念(Kristeva 1982: 3-4)。

防禦
不能攻擊妖戀宛若不能忽視
偽裝
不能忽視變節一如不能停止
探索……
啊！老是不忘提昇的魔鬼喲
衝刺 (〈面對面・原與變・變與正〉，施1985: 55)

作為一種創作觀及生活方式，施明正的魔鬼觀讓我們想起了布德來爾(1821-1867)，西方現代主義文學的源頭之一。如同十九世紀中葉的巴黎詩人一樣，施明正以逾越放縱培養著他自己的“惡之花”。面對政教怪獸，以毒攻毒成了一種不得不然的策略。但我也以為施明正可以和二次大戰後日本的“無賴派”作者如太宰治(1909-1948)等相比較。太宰治大半生自外於主流體制；他對於戰後左翼政治理想的妥協，日本文明的瓦解，還有現代人感官世界的萎縮，極有不滿，促使他以肉身為祭壇，實驗他的叛逆美學。這是飲鴆止渴的美學，因為文字的成績不折不扣來自身體的頹敗消耗。縱欲濫情不是逃避現實的方法，反而成了造就創作的必要手段。而太宰治的絕招是自殺。他一生多次自殺未遂，最後終於如願以償。[8] Baudelaire

本文下節將談到死亡在施明正美學中的關鍵意義。在此我們先回到施明正念茲在茲的愛欲問題。以上所論的作品讓我們了解，對於施明正“愛”不是浪漫主義的陳腔濫調；“愛”是生活秩序及意義的倫理前題。對天父的愛戴，對父母的孺慕之情，對家人、對朋友的關懷，以及最重要的，對女性的熾熱欲望，是施明正一再書寫及“反”書寫的題材。但付諸文字的，是他失去愛與被愛的能力的告白，以及回到愛欲完成的境界的嚮往。如是周折，神魔交戰。施以身體及文字作為角力場，卻必須面對一切可能徒勞的宿命。他作品意義的危機其實隱含了愛欲的危機。我想

[8] 有關太宰治與無賴派的關係，見 Keene (1984: 1022-11)。關於太宰治的自教美學，見Wolfe (1990)。

起了卡夫卡的話：”寫作乃是一種甜蜜的美妙報償。但是報償什麼呢？這一夜我像上了兒童啟蒙課似地明白了，是報償替魔鬼效勞” (卡夫卡1986: 252)。

3. 死

死亡是施明正作品中不斷出現的執念。從早期的〈大衣與淚〉，到八十年代的〈渴死者〉(1980)，都可得見他想像各種可能的死亡境況。藝術於他是死亡的另一界面。兩者此消彼長，互為誘因，互為威脅。一九八四年他寫下〈凱歌〉，作為詩集《魔鬼的妖戀與純情》的終篇。短短九行，道盡死亡與藝術的魅惑：

為死後的殘留　詩人喲
別再迷戀妖戀　您得趕緊
趕在死亡之前　繪下生命
詩人喲　別在沉緬於敲擊
恥骨像木匠
墓石匠的鏗鏘，聲聲提示著什麼
快為死亡的蒞臨踏上時間的箭鏃
剝掉咬緊您腦裡淫亂的吸盤
詩人的起來，別再作夢趕緊用詩跑贏死亡 (施1985: 96)

生也有涯，詩人提醒自己擺脫“妖戀”的蠱惑，回歸純淨的字質藝術的創造。詩既是詩人持續生命力的刺激，也是用以標示“死後的殘留”的印記。

然而如前所述，施明正畢竟是難以抗拒“妖戀”的引誘的，而他的詩作只能成為一種反證的修辭，暴露他進退兩難的景況。死亡不就是另一種妖戀的形式？更引人深思的是，經歷了白色恐怖時代，死亡對施明正這類背景的人士，又豈僅是愛欲與文學想像的極致。五年監獄的經驗，使他成為死神的見證者，而他日後有關死亡的作品，也必以此作為出發點。

1972年的＜喝尿者＞寫的是敘述者施明正獄中所見：“在這種不知被多少已逝的手指，摸光、撫滑了的木質居處，我浪漫的發現，他吸飽了苦難同胞掙扎於死之邊緣的各種驚心動魄的醜陋與聖潔，卻崇嚴地消失生命的場景” (施1997: 123)。被囚的犯人各因不同的罪狀等待最後的裁判。他們日夜抱緊《六法全書》，以速成的方式，為自己的命運作最後一搏。雖然明知希望渺茫，卻“必須以全身未被消蝕的餘力，加上蒐集僅存於心智潛存的渴生之力，哆嗦著雙手，惜字如金的，解結鬆扣式地，化解著被編，而自供的荒謬口供”(施1997:126)。

用施明正的話來說，在死亡的陰影下，囚徒竭盡“渴生之力”，作困獸之鬥。而他們“跑贏死亡”的方法，是“作文”比賽。不論有罪沒罪，大限將至，他們要以千言萬語，緊扣法條，編寫訴狀，好為自己脫罪。這真是寫作的極致危險遊戲了。施明正不只寫了個獄中奇觀；有意無意的，他的準報導文學已滲入了形上層次。作為詩人，他的咒詛不僅及於身體的禁錮，也及於文字——那純粹的詩學形式——的泛濫挪用。

難友中有名金門陳者，不斷抗議司法不公。他的罪狀是雙重告密。他密告他人為匪諜嫌犯，因此送了十多條人命，因果循環，他也被人密告為匪諜，可能面臨同樣下場。金門陳到底是為哪一邊作反間，還是他根本就是兩面討好的無恥小人，勢必死無對證。但經由他這種人的通風報信，吃裏扒外，人與人間的信念已經被破壞無疑，何況信仰。施明正的宗教情懷在此洩露線索。難友們相濡以沫，像是殉道的信徒。相反的，金門陳是個貪生怕死的叛徒，一個把告解墮落化為告密的背信者。他發展出一套習慣，每天早晨喝下自己排出的尿液，聲稱治療“內傷”。而施明正相信，這或許“象徵對於被整死的人們的贖罪行為” (施1997: 131)。

我以為施明正處理這樣一場食糞（便）病例，諷刺之餘，難免有一種物傷其類、情何以堪的感觸。我們記得在〈白線〉中，爐火中燒的主角也曾強迫他報復的對象吃下大便。當飲食與排洩混為一談，身體的入口與出口彼此不分，自我循環內耗的危機已 scatological

經發生。作為一種隔絕於社會之外的有機體，政治監獄正是培養喝尿者的鉅型溫床。更推而廣之，施眼中的國家機器不也是如此？如此，人人都有成為喝尿者的可能。

與“渴生”形成辯證關係的是“渴死”。施的另一篇小說〈渴死者〉，應是八十年代台灣最重要的小說之一。故事主角是個無名的外省籍政治犯，因為“在台北火車站前，高唱某些口號”而入獄，判刑七年。比起多數重刑犯，這是小巫見大巫了。但有一天，無名犯人開始“用腦袋當鼓，藉鐵柵敲鼓”；他猛烈的撞著，“從光頭流下的血，爬滿整個臉龐，人靜靜的笑著”(施1997: 173)。

這只是他自毀行動的開始。又有一次，他吞下“十幾個饅頭”和“不知幾加侖的水”，企圖撐死自己，卻沒能成功。幾經反覆，他終於得其所願：“〔他〕脫掉沒褲帶的藍色囚褲，用褲管套在脖子上，結在常人肚臍那麼高的鐵門把手中，如蹲如坐，雙腿伸直，屁股離地幾寸，執著而堅毅地把自己吊死”(施1997: 178)。

無名犯人的罪不至死，夾處獄友中，已算不幸中的大幸。他為什麼一心求死，無所不用其極？以往評者多半集中在犯人所代表的政治抗議精神上。國法如此不公，寧死不屈，是為個人的正義表現。我卻認為施明正別有所見。小說中的施是個心存同情卻又保持距離的旁觀者。他心存同情，不只因為無名犯人默默的自殘行動，而更因為後者是個詩人。這名詩人在國難當頭的時刻，投筆從戎，隨軍來台。“也許是無親無故的孤寂，和孤傲的詩人性格，使他無法融為綠色戎裝大家庭的一員”(施1997: 171)。最後因為高唱反動口號而下獄。

施明正對這名詩人的遭遇心有戚戚焉。而詩人似乎也認出施明正的真身，企圖接近他。但在劇大的監視壓力下，施“曾擺脫過他跑過來，跟〔他〕談詩的雅興，以免惹禍上身。” 兩個孤單的靈魂就此錯過。無名詩人無視客觀環境的險惡，以身體的毀傷破滅來成全自己的想像。對施而言，詩人視死如歸，以“不同於一般人的方式，塑造了另一個生存的苦難典型，追溯其源；我乃豁然發現那是一種淒美已極的苦難之火”(施1997: 175)。

施於是在另一詩人兼政治異議者的受苦中，營造了一種異質的審美視野。無名詩人其實並不求引人注意。施強調他是個“用‘不為’來追求‘有為’的苦難同胞”(施1997: 175)。不為的最後一步是自行了結，完全消失。但施不能無惑的是，以如此的創造力尋求死亡，無名詩人畢竟猶有所圖吧；果然如此，“要找死，不是應該留在監獄外？”(施1997: 178) 施也想到“他的死，也是三島由紀夫式的一種行動美學之求”(施1997:178)——雖然三島（1927-1970）的自殺要等好幾年後發生。我要說兩者都將政治訴求等同於身體訴求，但差異仍是劇大的。三島戲劇化的政變失敗之後，在媒體包圍下切腹自殺，死得轟轟烈烈；無名詩人則是以最自我作賤的方式，默默的死去。他究竟為何而死，為政治？還是為詩？我們不曾忘記柏拉圖的理想國裡，詩人是頭一批被逐的可疑分子。

由此我們回到施明正之死。1988年，當島上媒體的焦點都集中在施明德絕食又被強迫灌食的奇觀時，施明正悄悄的走上了個人生命的最後一程；他是“渴死者”。但按照施自己魔鬼主義的邏輯，他也是“喝尿者”吧？早年狂飲橘酒與高粱的詩人安在哉？施明正後半生酗酒無度，是眾所皆知的事實。但他恐怕要反駁，那哪裡是酒？那是苦水，是“尿”。一場政治迫害讓他“嚇破了膽”(施1987: 180)，他的餘生其實是偷生。他最後的絕食自殺，因此來得並不突然，反而令人有果然如此的感觸。

施明正在〈渴死者〉裡寫道，“我們中國人，是一個絕不流行自殺的民族”(施1987: 178)。的確，比起現代日本文學從芥川龍之介 (1892-1927) 到川端康成 (1899-1967) 一脈的文學自殺例子，中國文學缺乏這一傳統。我們因此要問，作為一個我行我素的藝術家，施明正之死的“現代”意義何在？我們記得卡繆 (1913-1960) 的《西西佛斯的神話》開宗明義，談的就是自殺與存在的關係。生命的荒謬其實不能以自殺作一了斷。卡繆抽絲剝繭，力辯人投身荒謬存在的必要，而非僅以貌似“理性”的姿態，企圖總結、歸納生命的無意義 (Camus 1955)。相對於此，前述的太宰治則在一生中不斷嘗試自殺，此無他，肉體耽欲縱情

Camus

的極限，必須包括肉體本身的抹消 (Wolfe 1990)。我們也可想到卡夫卡的〈絕食藝術家〉，根本把肉體的消失作為美學的終極寄託：所謂靈肉合一的宗教體驗，因此逆轉為一形銷骨立的翻版。或者回歸現代中國的傳統，我們想起了王國維 (1877-1927) 之死的曖昧動機，以及他著名的遺言："五十之年，只欠一死，經此事變，義無再辱" (葉1983: 第二章；劉 1988: 41-89)。在這些不同的自絕立場中，施明正如何安放他的位置？

渴死者施明正，喝尿者施明正。當島內政治解嚴、文化解構的時刻，施明正的死法，毋寧已透露著"古典"氣息。這該是現代主義的根本矛盾吧？卡夫卡的話："我現在在這兒，除此一無所知，除此一無所能。我的小船沒有舵，只能隨著吹向死亡最底層的風行駛" (引自劉1988: 41)。施明正不是，也不可能是，烈士。以"無為"抵抗"有為"，他的"懦夫"姿態反而訴說了更有人味的、也更艱難的抉擇。他絕食而死的意義，因此不應局限在抗議某一政權而已，而是以其隱晦的詩／屍意，揶揄了政治機器神的控制——他的身體，他的文學，和他的藝術都是他"自己"的。從1958年到1988年，施明正的三十年文學生涯正好涵蓋了現代主義到台灣的一頁始末，一場島上愛與死的寓言。

參考書目：

CAMUS, Albert. 1955. *The Myth of Sisyphus and Other Essays.* Trans. Justin O' Brien. New York: Vintage.

CHANG, Sung-sheng Yvonne. 1993. *Modernism and the Nativist Resistance.* Durham: Duke University Press.

KEEENE, Donald. 1984. *Dawn to the West.* New York: Henry Holt.

KRISTEVA, Julia. 1982. *Powers of Horror: An Essay on Abjection.* Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.

SHIH, Shu-mei. 2001. *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937.* Berkeley: University of California Press.

WOLFE, Alan. 1990. *Suicidal Narrative in Modern Japan.* Princeton: Princeton University Press.

王德威.1998a.〈一種逝去的文學？反共小說新論〉，王德威，《如何現代，怎樣文學？》，台北：麥田，141-58。

——. 1998b.〈國族論述與鄉土修辭〉，王德威，《如何現代，怎樣文學？》，台北：麥田，159-80。

卡夫卡. 1986.《卡夫卡日記書信選譯》，《外國文藝》，頁248-67。

江寶釵. 1998.〈現代主義的興盛、影響與去化〉，《台灣現代小說史綜論》，陳義芝編，台北：聯經，121-40。

宋澤萊. 1987.〈附錄〉，施明正，《施明正短篇小說精選集》，台北：前衛，118-20。

李魁賢. 1985.〈我所瞭解的施明正〉，《施明正詩畫集》，台北：前衛，1-5。

邱國禎. 2000.〈絕食而死的勇者：施明正〉，《南方快報網路版第三號》(www.yourmail.jdy.tw/ph_history/southnews5.txt)。

施明正. 1997.《施明正集》，林瑞明、陳萬益編，台北：前衛。

——. 1985.《施明正詩畫集》，台北：前衛。

——. 1987.《施明正短篇小說精選》，台北：前衛。

柯慶明.1995.〈六十年代現代主義文學？〉，《四十年來中國文學》，張寶琴、邵玉銘、瘂弦編，台北：聯合文學，85-146。

黃娟. 1997.〈政治與文學之間：論施明正《島上愛與死》〉，《施明正集》，林瑞明、陳萬益編，台北：前衛，317-25。

葉嘉瑩. 1983.《王國維及其文學批評》，台北：源流。

劉小楓. 1988.《拯救與逍遙》，上海：上海人民。

譚楚良. 1997.《中國現代派文學史論》，上海：學林。